



Agôn

Revue des arts de la scène

HS 1 | 2011

Mettre en scène l'événement

« Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir » : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver

Sylvain Diaz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/6582>

DOI : 10.4000/agon.6582

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sylvain Diaz, « « Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir » : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, mis en ligne le 05 septembre 2011, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6582>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir » : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver

Sylvain Diaz

- 1 « L’Affaire Vinaver »¹ : c’est ainsi que, dans un éditto au *Monde* 2 publié en avril 2005, le journaliste politique Edwy Plenel désignait le scandaleux retrait d’une subvention de l’ambassade de France aux États-Unis accordée à Robert Cantarella pour sa mise en scène à Los Angeles de la pièce de Michel Vinaver, *11 septembre 2001* (2002)². Motif invoqué par les services consulaires : ce texte « fait dialoguer dans une scène le Président Bush et Ben Laden », les « met sur le même pied », ce qui « peut heurter les familles victimes du 11 septembre »³. Cette approche de sa pièce jugée « incohérente »⁴ par l’auteur n’interdira néanmoins pas sa création ni sa reprise à l’automne 2005 à New York et au printemps 2006 à Paris. Il reste qu’encouragé par les médias, ce débat essentiellement politique a en partie occulté les enjeux esthétiques de l’œuvre de Michel Vinaver qui, dans *11 septembre 2001*, pièce écrite « dans les semaines qui ont suivi la destruction des “Twin Towers” de Manhattan »⁵, entend proposer rien moins qu’une « imitation de l’événement qui s’est produit ce jour-là »⁶.
- 2 Cette formule, qui intervient dès les notes manuscrites prises par l’auteur au moment de la rédaction de la pièce⁷, ne manque pas de surprendre, notamment parce que le concept d’imitation hérité de la poétique antique – tant de la *mimêsis* grecque que de l’*imitatio* latine – nous apparaît aujourd’hui périmé⁸. C’est qu’en tant qu’il se donne à entendre comme *reproduction* et non comme *restitution* du réel, le concept d’imitation masque le « processus actif »⁹ à l’œuvre dans toute création artistique, selon la formule de Paul Ricœur. Aussi Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, auteurs au début des années 1980 d’une traduction de *La Poétique* d’Aristote qui fait encore aujourd’hui référence, préférèrent-ils, contre toute une tradition, traduire le terme de *mimêsis* par celui de « représentation » qui renvoie tant à « l’objet-“modèle” » qu’à « l’objet-produit » par le

processus artistique, ce qu'excluait à l'inverse le terme d'« imitation »¹⁰. En a-t-on pour autant fini avec ce concept ? On peut en douter avec Michel Magnien qui, dans sa propre traduction de *La Poétique* parue au début des années 1990, traduit de nouveau *mimèsis* par « imitation », « en dépit des excellents arguments avancés par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot » : « Le terme de *représentation* qu'ils ont retenu, explique-t-il, peut en effet à nos yeux masquer toute la tradition rhétorico-poétique du débat sur l'imitation »¹¹, un débat dans lequel s'inscrit nécessairement Michel Vinaver en reprenant à son compte ce concept.

- 3 Son emploi n'a en effet rien d'accidentel et l'auteur va s'attacher à le défendre à l'occasion d'un entretien avec Jean-Loup Rivière en 2006 au cours duquel il est de nouveau question de *11 septembre 2001*. À partir de l'exemple des « peintures des grottes Chauvet, Cosquer, Lascaux » – mais également de celui des *Passions* de Bach, des *Matérialogies* de Dubuffet, des *Perses* d'Eschyle, de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, de *Playtime* de Tati, œuvres convoquées en vrac aux côtés des représentations rupestres dans un autre texte proposant la même démonstration¹² –, Michel Vinaver en vient à affirmer que l'imitation du réel est « la fonction de l'art » : « Je me suis demandé pourquoi [les artistes préhistoriques] imitaient ce qu'ils avaient devant les yeux. [...] On ne le saura jamais. La seule chose que l'on sache, c'est que cela n'a jamais cessé, depuis ce moment-là, d'être la fonction de l'art. Et je me sens ne pas faire autre chose »¹³. Loin de se soustraire à cette fonction, le théâtre constitue son lieu d'élection même en tant qu'il est, selon Michel Vinaver, « imitation pure et simple ». C'est qu'à l'inverse de l'écriture romanesque, l'écriture dramatique témoigne d'une « dispense du tissu narratif », d'une « autorisation de ne pas raconter » qui lui « permet d'imiter le réel au plus proche de ce qu'il est »¹⁴.
- 4 Contre la représentation peut-être, l'imitation telle que la conçoit Michel Vinaver autorise une évidente proximité au réel, voire une certaine frontalité. Elle est en ceci fondatrice d'une esthétique réaliste qui entend rendre compte d'un événement peut-être « irréprésentable »¹⁵, ainsi que se le demande Julie Sermon dans ce même dossier. C'est cette esthétique réaliste que nous nous proposons d'approcher dans cet article au travers de la double figure du chroniqueur et du poète qu'oppose Aristote dans *La Poétique* lorsqu'il est question de la *mimèsis* : dans *11 septembre 2001*, Michel Vinaver a-t-il cherché, comme le premier, à décalquer la réalité ou, comme le second, à la restituer par les moyens propres du théâtre ? À moins que cette œuvre, qui se propose de « mettre au jour le monde », de « dévoiler le réel », se fonde sur la cumulation de ces deux approches pour permettre au spectateur de penser par lui-même l'événement.

« Fixer l'événement » : Vinaver chroniqueur

- 5 « On ne peut pas imaginer à partir de l'événement du 11 septembre parce que l'événement passe l'imagination » : c'est par cette affirmation que Michel Vinaver tend à légitimer son recours à l'imitation dans sa dernière pièce, imitation dont la fonction est de « fixer l'événement »¹⁶, de « faire une empreinte » de l'événement¹⁷. Aussi cette dramaturgie animée par « la tentation du procès-verbal »¹⁸ procède-t-elle, dans le cas de *11 septembre 2001*, par « prélèvements »¹⁹ dans la presse quotidienne de textes assemblés par la suite les uns aux autres. Cette pièce, qui « semble entièrement écrite aux ciseaux » ainsi que le remarque Jean-Loup Rivière²⁰, relève d'un « théâtre *verbatim* » étudié par Simon Chemama et Fabien Spillmann²¹. En tant que telle, elle s'inscrit

résolument dans la filiation du théâtre documentaire initié par Erwin Piscator dans les années 1920 et repris – entre autres – par Peter Weiss dans les années 1960 et Fausto Paravidino ou David Hare aujourd'hui, et ce avec plus ou moins de succès : parce que « le document constitu[e] la base même du texte et de la représentation », ce théâtre qui se revendique politique entend rien moins que confronter le spectateur à « la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes »²², écrit son fondateur, détaillant un projet qui n'est peut-être pas étranger à l'œuvre vinavérienne²³.

- 6 Le premier document convoqué dans *11 septembre 2001* est la retranscription d'un enregistrement audio des propos tenus par les terroristes ayant détourné le vol American Airline 11 qui percutera la première tour du World Trade Center : « Nous avons / La mainmise sur quelques avions / Silence restez tranquilles / Et rien ne vous arrivera / Nous retournons à l'aéroport »²⁴. Cette retranscription est complétée par celle des propos de Madeline Sweeney, hôtesse à bord de ce même vol ayant transmis par téléphone différentes informations sur le détournement de cet avion : « Ils viennent d'accéder au cockpit / L'appareil est en train de faire demi-tour / On perd de l'altitude rapidement »²⁵. Et de préciser lorsque son interlocuteur lui demande si elle a une « idée de [sa] position » : « Je vois de l'eau et des buildings oh / Oh mon Dieu mon Dieu », avant que l'échange ne soit brutalement interrompu par le « BRUIT » du « CRASH D'UN AVION »²⁶.
- 7 Autres documents convoqués et soumis à la lecture dans *11 septembre 2001* : le « feuillet d'instructions » à l'intention des terroristes, les mettant en garde contre les « épreuves » auxquelles ils seront confrontés durant « la dernière nuit » – « ne vous disputez pas entre vous / Toute chamaillerie vous affaiblirait / Bannissez toute cause de faiblesse soyez fermes »²⁷ – ainsi que le testament de Mohammed Atta, l'un des pirates de l'air, qui formule diverses recommandations quant au traitement de son corps après sa mort sans se douter, remarque le Journaliste, qu'il n'y aura pas de corps : « Le corps doit être lavé et enveloppé / Dans trois morceaux d'étoffe blanche / Ni de soie ni d'un tissu coûteux [...] / La personne qui lavera le bas de mon corps [...] / Doit revêtir ses mains de gants / De sorte qu'il ne touche pas mes parties génitales »²⁸. Cette source documentaire de la pièce de Michel Vinaver se donne toutefois surtout à lire dans la reprise de discours de trois figures historiques : Donald Rumsfeld, George W. Bush et Ousama Ben Laden. Se trouve ainsi convoqué le discours prononcé par le Président américain le jour même des attentats où il est affirmé que « c'est la liberté qui elle-même / A été attaquée ce matin par un lâche sans visage / Et la liberté / Sera défendue »²⁹. On pourra également mentionner la reprise, à la fin de la pièce, du discours prononcé par George W. Bush le jour où a été déclenchée l'offensive en Afghanistan visant à traquer les « talibans », les « terroristes [...] au plus profond de leurs cachettes souterraines »³⁰.
- 8 La convocation de ces documents qui, il faut le remarquer, sont relatifs tant aux terroristes qu'à leurs victimes, autorise une approche factuelle de l'événement qui ne saurait néanmoins interdire l'évocation de sa perception par les personnes qui, bien malgré elles, y ont pris part. Cette exploration subjective de l'événement trouve au contraire à s'exprimer dans les témoignages de rescapés des attentats rassemblés par Michel Vinaver dans *11 septembre 2001*. Architecte de 70 ans, Katherine Ilachinski qui travaillait dans la tour Sud explique ainsi avoir « été éjectée de [s]on siège » lors de « l'explosion de la tour voisine » : « Que faire ? C'est l'autre tour me suis-je dit mais je me suis dit quand même qu'il fallait fuir / C'était irraisonné je me suis dirigée vers

l'escalier »³¹. Courtier en bourse dans le même bâtiment, John Paul de Vito explique, lui, avoir entrepris la descente avec un collègue « quand [le] bâtiment s'est penché »³². Se présentant comme un homme ordinaire – « Harry Ramos et moi on est des mecs sans rien de particulier chacun avec nos vingt-cinq ans de Wall Street » –, il évoque notamment son évacuation des bâtiments : « Finalement dehors / Les poumons remplis de fumée et de poussière je ne sais pas si je survivrai à cela je me suis dit / J'ai commencé à marcher les yeux fermés butant dans des voitures en stationnement tombant me relevant / Pleurant vivant dans l'extase d'être vivant »³³.

- 9 Certains de ces témoignages sont particulièrement élaborés, tels celui du laveur de vitres Jan Demczur et de ses compagnons pris au piège d'un ascenseur dont ils parviendront finalement à s'extraire grâce à la persévérance du vieil homme qui percera, avec son seul racloir, « une fenêtre de trente par quarante-cinq centimètres » dans le mur qui faisait obstacle à leur évacuation : « Il était neuf heures et demie plus personne au cinquantième étage quand nous avons amorcé la descente parmi les décombres », explique l'un d'entre eux ; « À dix-heures vingt-trois ils ont débouché dehors, poursuit le Journaliste, cinq minutes plus tard la tour implosait / Leur échappée a pris quatre-vingt-quinze minutes sur les cent qui ont séparé le crash de l'effondrement »³⁴. Il apparaît dès lors que le racloir de Jan Demczur constitue l'une de ces « petites choses » autour desquelles « la mémoire se met en orbite » selon le Journaliste, l'une de ces « petites choses » qui, en dépit ou en raison de son caractère insignifiant, nous offre un accès inédit à l'événement³⁵. En regard du document, le témoignage autorise en effet une certaine intimité avec les attentats de New York, nous inscrivant en leur cœur même.
- 10 Incontestablement, la collection des documents et témoignages à laquelle procède Michel Vinaver dans sa pièce participe de l'élaboration d'une dramaturgie du procès-verbal visant à l'« enregistrement du vrai »³⁶, pour reprendre la formule de Catherine Naugrette. Il s'agit, dans *11 septembre 2001*, de proposer une exploration totale de l'événement dans les champs tant humains que géopolitiques ou économiques. On ne s'étonnera pas de ce fait du surgissement, lors de la lecture du testament de Mohammed Atta, des figures de deux traders offrant un point de vue singulier sur l'événement : « Je m'attends à ce que nous traversions une période de très lourde volatilité », explique l'un d'entre eux, prudent ; « De mon point de vue les dégâts que subira le marché boursier seront limités / Les États-Unis sont un très vaste pays / Avec une économie puissante et variée »³⁷, explique l'autre, confiant. L'exploration de cette problématique économique se trouve prolongée par une intervention en anglais du Chœur soulignant les difficultés que connaît le pays après les attentats : « On Wall Street / Times are Difficult / Jobs Have to be Cut / Yet Most Companies are Reluctant / To Dismiss People Immediately / For Fear of Seeming Heartless »³⁸. Et George W. Bush de conclure en encourageant les Américains à « consommer », à « acheter / Pour prémunir l'économie contre la menace / D'un effondrement »³⁹.
- 11 Cette approche économique de l'événement, rarement envisagée, témoigne de la volonté de Michel Vinaver de « tout dire » des attentats de New York, « de tout prendre en compte, en ne renonçant à aucune des extrémités et à aucune des échelles du monde dont il parle »⁴⁰, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Ryngaert à propos d'autres de ses pièces. Cette dramaturgie qui, ajoute l'essayiste, « saisit littéralement le monde par les deux bouts » confère à Michel Vinaver le statut de chroniqueur, ainsi que l'affirme Catherine Naugrette⁴¹. Elle est soutenue dans cette entreprise par Edwy Plenel qui considère

l'auteur de *11 septembre 2001* comme « notre historien », « notre récitant majeur » : « Dans longtemps, qui voudra mieux connaître notre temps, se familiariser avec ses mots et son tempo, comprendre intuitivement notre époque comme l'on partage une musique, lira avantagement cette œuvre-là, plus que toute autre »⁴².

- 12 Si cette description de l'œuvre vinavérienne comme une chronique semble bien rendre compte de ses enjeux tant thématiques qu'esthétiques, il convient toutefois de rappeler que, dans *La Poétique*, Aristote oppose précisément le chroniqueur au poète sur la question de la *mimèsis* : il apparaît en effet que le chroniqueur, convoqué sous les traits d'Hérodote dès le neuvième chapitre, « décalque »⁴³ la réalité pour conserver la trace de « ce qui a eu lieu » quand le poète emprunte à la réalité des éléments propres à l'élaboration d'une histoire décrivant « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »⁴⁴. En tant que tel, le poète « n'imité que pour représenter », expliquent Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot :

les objets qui lui servent de modèles – Œdipe, Iphigénie, avec le caractère et les aventures que la légende leur prête – s'effacent derrière l'objet que compose Sophocle ou Euripide – l'histoire représentée qu'est l'*Œdipe Roi* ou l'*Iphigénie à Aulis*. *Mimèsis* désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique, et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage.⁴⁵

- 13 Décrire Michel Vinaver comme un chroniqueur, c'est donc faire ressortir une approche de la *mimèsis* opposée à celle d'Aristote : l'imitation, dont la fonction est de « fixer l'événement dans son incandescence d'origine », semble en effet être pour l'auteur de *11 septembre 2001* reproduction et non représentation⁴⁶.

« Restituer la forme propre de l'événement » : Vinaver poète

- 14 La dramaturgie du procès-verbal qu'élabore Michel Vinaver dans sa pièce est pourtant contredite par une chronologie incertaine de la journée du 11 septembre 2001. On ne peut en effet manquer de relever la mention par un « pilote non identifié » d'une « fumée à la pointe de Manhattan »⁴⁷ avant même qu'ait eu lieu le premier crash. De même, l'un des passagers du vol United Airline 93 destiné à percuter le Capitole et qui s'écrasera finalement en Pennsylvanie, assure à une interlocutrice jointe par téléphone être « au courant / Des deux avions qui se sont fichus dans le World Trade Center il y a un quart d'heure » au moment même où a lieu le premier crash. Cette chronologie troublée de l'événement témoigne d'une altération des données documentaires convoquées dans la pièce telles le nom de famille d'une des victimes qui se trouve déformé – Todd Beamer devient ainsi Todd Beaver –, procédé auquel Bernard-Marie Koltès avait déjà recours, pour des raisons judiciaires notamment, dans *Roberto Zucco* (1988).
- 15 Ce processus d'altération des documents est toutefois surtout manifeste dans la reprise des discours de George W. Bush. La réaction présidentielle aux attentats se trouve ainsi expurgée de ses remarques les plus concrètes, telles la mention des contacts réguliers entretenus par la Maison-Blanche avec le Vice-Président, le Secrétaire d'État à la Défense et les dirigeants de différentes nations. La fin du discours de George W. Bush témoigne également d'une évidente altération : « La résolution / De notre grande nation est mise à l'épreuve / Mais qu'on ne s'y trompe pas / [...] Nous montrerons au monde / Dieu bénisse »⁴⁸. Parce qu'est tu ce que le Président des États-Unis souhaitait

« montrer au monde » – à savoir que le peuple américain « dépassera cette épreuve » ainsi qu'il était affirmé dans le texte original –, le discours présidentiel apparaît tronqué et par là même privé de toute performativité.

- 16 Cette altération atteste d'un processus de réécriture des documents, réécriture au premier chef musicale. C'est en effet comme un « livret » que Michel Vinaver désigne sa pièce, mettant ainsi en évidence une musicalité qui n'a en vérité rien d'inédit puisqu'elle structure intégralement cette œuvre composée, selon l'auteur, de textes relevant d'un « pôle symphonique » ou d'un « pôle musique de chambre »⁴⁹. Encore cette détermination musicale de *11 septembre 2001* est-elle soutenue dans la « Note liminaire » par la convocation comme modèle esthétique « des cantates et des oratorios »⁵⁰. La pièce se compose en effet, à la manière des *Passions* de Bach mentionnées par l'auteur, « d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales [...] et de récitatifs » où trouve à s'exprimer une déploration du sort de l'homme ordinaire confronté à un événement exceptionnel, thématique tragique qui n'est pas sans faire écho à celles explorées dans l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide à laquelle Michel Vinaver travaille au même moment⁵¹. En écho aux témoignages des rescapés, il s'agit notamment de commenter les « décisions prises au cours de ces soixante minutes fatidiques [qui] / Auront fait la différence entre la vie et la mort / Pour toute sorte de gens de toute sorte » : « Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire / Certains partirent d'autres restèrent / certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce [selon laquelle tout allait bien] / Remontèrent / Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales / Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail / Périrent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud »⁵².
- 17 L'élaboration de cet oratorio suppose toutefois une lyricisation des documents originaux, lyricisation que dénonce dans *11 septembre 2001* le renoncement à la prose en faveur du verset, « ce vers qui n'avait ni rime ni mètre »⁵³ selon le mot de Paul Claudel. Ainsi les discours de George W. Bush se trouvent-ils décomposés en plusieurs segments, en plusieurs séquences – « Les États-Unis vont traquer / Et châtier / Ceux qui sont responsables de ces actions méprisables »⁵⁴ – où se joue une « dissociation du son et du sens », selon Catherine Brun : « Les mots se creusent, s'évident pour n'être plus que des coques sonores, chambres d'échos, au point que les paroles finissent par s'effacer d'elles-mêmes »⁵⁵. Ce processus est particulièrement manifeste dans les passages choraux rédigés, dans la version originale comme dans l'« adaptation française »⁵⁶ de la pièce, en américain, l'auteur jouant alors de manière assez jouissive des assonances et autres allitérations : « Hi / Jacked / Hi / Jacked Jets Jackety Jets / Hijacked Jets / Hi / Jets Hit Trade / World Weird / Worderly Trade / Pentagon / Twin Towers / Falling Down Falling Down Falling / Gone / The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down »⁵⁷. Cet exemple le montre : le processus de réécriture des documents tend à « rejouer dans la langue la déflagration initiale et le démembrement du corps des mots, écrit Catherine Brun, puis la chute au sol de leurs poussières et de leurs cendres »⁵⁸. Résolument, ces scènes chorales témoignent, ainsi que l'affirme l'auteur, de « l'invention d'un objet de parole en explosion, en implosion, imitant l'explosion des avions, l'implosion des tours »⁵⁹.
- 18 C'est donc à l'élaboration d'un véritable théâtre sonore que travaille Michel Vinaver dans ses pièces et, particulièrement, dans *11 septembre 2001* où la représentation des attentats de New York est exclusivement auditive puisque réduite au seul « BRUIT » du «

CRASH D'UN AVION » qui retentit à deux reprises⁶⁰ de même que, dans *Les Troyennes*, les personnages entendent mais ne voient pas « l'effondrement des tours » de la cité de Priam évoquant inmanquablement celles de la cité de Rudolph Giuliani⁶¹. C'est que tout l'enjeu de cette pièce d'un auteur qui affirme travailler dans son œuvre à « la mise en avant de l'oreille [...] plus que de l'œil »⁶², est de donner à entendre un événement qui semblait réservé, dans son surgissement spectaculaire, au voir ainsi qu'en témoigne l'image des deux tours frappées qui, dix ans après, occupent encore nos écrans.

- 19 Si le théâtre est pour Michel Vinaver « imitation pure et simple », il apparaît dès lors que « l'objet qui imite le réel » n'a, quant à lui, « rien à voir avec le réel » : « Ce n'est pas le semblable, ou même la ressemblance, c'est autre chose. Cette tentation d'atteindre le réel, qui ne peut jamais aller jusqu'à l'aboutissement, est sans doute ce qui fait que le théâtre, plutôt que toute autre forme est mon lieu », conclut l'auteur⁶³. Une telle déclaration témoigne d'un renoncement à toute esthétique naturaliste qui procéderait d'une reproduction photographique de la réalité – Bérénice Hamidi-Kim remarque d'ailleurs avec raison que l'auteur de *L'Ordinaire* (1981) se défie de toute image : « Son théâtre ambivalent, iconolâtre et iconoclaste, consomme les images et dit le vide de l'image visuelle par la richesse de l'image verbale, véritable action et sujet fondamental de l'œuvre »⁶⁴. Dans *11 septembre 2001*, il s'agit donc moins de reproduire l'événement en scène que de le « restituer » par les moyens propres du théâtre, à commencer par la parole. En ceci, Michel Vinaver s'impose non comme chroniqueur mais bien comme poète et rejoint la conception de la *mimèsis* théorisée par Aristote dans *La Poétique*⁶⁵.

« Mettre à jour le monde, dévoiler le réel » : Vinaver monteur

- 20 « Des fleuves de commentaires » : c'est, estime l'auteur de *11 septembre 2001*, ce qu'a produit cet événement auquel le monde entier a assisté en direct et dont « le choc a été inouï, aveuglantes les réverbérations »⁶⁶. S'ils furent nécessaires « pour essayer d'y voir plus clair », ils entravent néanmoins notre relation à l'événement, nous interdisant d'y avoir accès directement⁶⁷. D'où, dans cette volonté de « fixer l'événement hors de tout commentaire »⁶⁸, le recours à des coupures de presse, « éléments de réalité brute » assemblés les uns aux autres afin de « les faire percevoir dans toute leur étrangeté »⁶⁹ selon la technique du montage.
- 21 Pourrait témoigner du réinvestissement de ce procédé esthétique – procédé notamment initié par Brecht au théâtre – la séquence finale de *11 septembre 2001* où Michel Vinaver enchevêtre deux discours de George W. Bush et d'Ousama Ben Laden, façonnant un dialogue imaginaire entre les deux figures qui semblent se répondre l'une à l'autre. Ainsi, lorsque le Président des États-Unis affirme que les Américains sont « les amis de près d'un milliard de gens qui pratiquent la religion islamique dans le monde entier », le chef d'Al-Qaida dénonce-t-il l'« hypocrisie » de ce peuple⁷⁰. Ainsi, lorsque George W. Bush assure que les États-Unis sont « une nation pacifique », Ousama Ben Laden affirme-t-il que les Américains ont toujours « soutenu le boucher contre sa victime l'opresseur contre l'enfant innocent »⁷¹.
- 22 Or, le montage de ces deux paroles donne parfois lieu à des « connexions » qui tendent à « éclairer le réel » sous un jour nouveau⁷². Ces connexions peuvent être exclusivement lexicales, ainsi que le laisse entendre le début de la séquence où George W. Bush

explique que « sur [ses] ordres l'armée des États-Unis a commencé des *frappes* » tandis qu'Ousama Ben Laden se félicite que l'Amérique ait été « *frappée* par Dieu tout puissant en un de ses organes vitaux »⁷³. De manière plus déterminante – et, pour tout dire, plus problématique –, ces connexions peuvent également être idéologiques, ce dont témoigne la fin de cette séquence où Ousama Ben Laden affirme que le monde est désormais divisé en deux camps, celui des « croyants » et celui des « mécréants »⁷⁴. Or, le chef d'Al-Qaida et le Président des États-Unis referment tous deux leur discours par une prière à Dieu : « Que Dieu nous protège », conclut l'un ; « Que Dieu nous bénisse », conclut l'autre⁷⁵. C'est par là même laisser entendre dans l'expression de cette dévotion univoque que, selon la conception géopolitique formulée par Ousama Ben Laden auparavant, le chef d'Al-Qaida et le Président des États-Unis font partie du même camp et ce non sans ironie, une ironie que revendique en vérité l'auteur

- 23 Cette ironie, Michel Vinaver la revendique en vérité pour l'intégralité de sa production dramatique⁷⁶. C'est qu'elle « permet d'exprimer en même temps un rapport et l'incongruité de ce rapport, une équivalence et en même temps la distance entre les deux termes de l'équivalence »⁷⁷. En tant que telle, elle est « le mode de connaissance qui se propose lorsque toute possibilité de connaissance paraît sombrer »⁷⁸. Si l'ironie constitue un « mode de connaissance », c'est en fait qu'elle permet la diffusion du sens : « l'ironie – c'est-à-dire le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit – est l'équivalent dans l'écriture de la décharge électrique, note Michel Vinaver. D'un seul coup, ça passe. Qu'est-ce qui passe ? Un courant de sens »⁷⁹.
- 24 Si l'ironie véhicule du sens, elle n'en impose pour autant aucun à la différence du théâtre critique élaboré par Brecht qui recourt abondamment à la technique du montage⁸⁰. Le dramaturge allemand considère en effet que ce procédé esthétique doit permettre à l'auteur d'exprimer un point de vue sur l'événement représenté, ainsi qu'il l'explique dans un « Additif » au *Petit Organon sur le théâtre* (1948)⁸¹. À l'inverse, dans l'œuvre vinavérienne, le montage n'a plus vocation à exprimer le point de vue de l'auteur – point de vue d'ailleurs jugé impossible⁸² – mais à offrir au spectateur la possibilité d'en avoir un : « Brecht montre un point de vue, Vinaver le dispose »⁸³, remarque Jean-Loup Rivière dans une formule qui synthétise tout l'enjeu de la confrontation entre ces deux auteurs. Trouve ainsi à s'opérer dans l'œuvre vinavérienne une reconversion décisive du montage qui ne relève plus du théâtre critique mais d'un théâtre qu'il convient de qualifier de clinique en tant qu'il ne prétend pas « expliquer » la réalité mais simplement l'« explorer »⁸⁴, en tant qu'il ne prétend pas dénoncer un état de fait mais simplement en prendre acte⁸⁵. Dans le théâtre de Michel Vinaver, le monde est « constaté »⁸⁶, selon la formule de Roland Barthes relative à la première pièce de Michel Vinaver et sans doute encore valable pour la dernière. S'affranchissant de tout commentaire, *11 septembre 2001* ne tend en effet qu'à permettre au spectateur de penser par lui-même l'événement que constituent les attentats de New York.
- 25 « Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir »⁸⁷ : telle est l'ambition de Michel Vinaver lorsqu'il écrit *11 septembre 2001*. Il s'agit de « fixer l'événement »⁸⁸ – « fixer » étant sans doute à entendre ici dans son sens chimique d'« empêcher un corps de se perdre »⁸⁹ – afin de lutter « contre l'empâtement de la mémoire, contre le travail de l'oubli »⁹⁰ que ne saurait empêcher la couverture médiatique des attentats de New York. Tout exceptionnels qu'ils soient, ceux-ci sont en effet « oubliables » car, assure Michel Vinaver, « l'inconcevable ne s'imprime que partiellement [...] dans la conscience »⁹¹. Et

de préciser plus loin sur cette « question de la mémoire » décidément centrale pour lui : « Bien sûr on se rappelle / on n'oublie jamais et pourtant le souvenir se banalise / ou ça fuit comme tout ce qui est inconcevable, devient plus pauvre, plus conventionnel »⁹². Ceci explique le recours à l'imitation qui constitue, dans la poétique aristotélicienne comme dans la poétique vinavérienne, un principe de connaissance ainsi que l'explique Pierre Somville⁹³, principe particulièrement opérant dans la mise en scène de *11 septembre 2001* par Arnaud Meunier rassemblant des adolescents qui étaient enfants au moment de l'événement⁹⁴.

- 26 La *mimèsis* telle que la conçoit Michel Vinaver tend à « rendre présent » – « traduction sinon plus forte, du moins plus ouverte »⁹⁵ du terme grec, note Jean-Pierre Sarrazac – un événement présent : « Le réalisme et la théâtralité de Michel Vinaver, remarque avec raison Jean-Loup Rivièrre, c'est de faire du "présent dans le présent", d'injecter du temps présent dans le présent de la scène »⁹⁶. Dans *11 septembre 2001*, l'auteur entend en effet travailler à une réinscription de l'événement dans notre histoire, ce qui trouve précisément à s'opérer dans le monologue, purement fictif⁹⁷, sur lequel se referme la pièce. Celui-ci rapporte le témoignage anonyme d'une jeune femme qui a échappé aux attentats parce que son fils était malade ce jour-là, s'étant alors laissé convaincre par son mari de ne pas aller travailler : « Et maintenant et maintenant et maintenant »⁹⁸, interroge-t-elle de manière lancinante, hantée par l'éventualité de ce qui aurait pu arriver. La répétition au terme de la pièce de cet adverbe nous invite à renouer avec un présent défiguré par l'événement, un événement avec lequel il nous faudra désormais « coexister »⁹⁹.

NOTES

1. Edwy Plenel, « L'Affaire Vinaver », in *Le Monde* 2, 30 avril 2005.
2. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, création au RedCat, Walt Disney Hall (downtown Los Angeles), 21 avril 2005.
3. Thierry Leclère, « Un coup de théâtre diplomatique », in *Télérama*, 4 mai 2005. L'auteur cite un représentant du service de presse de l'ambassade de France à Washington. Sur cette « affaire Vinaver », cf. également « Un cas exemplaire de joint-venture culturel franco-américain – Chronologie de l'affaire *September 11, 2001* de Michel Vinaver production CalArts à Los Angeles, avril 2005 », in *Lexi / textes 9 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2005, pp. 288-290.
4. Cité par Thierry Leclère, « Un coup de théâtre diplomatique », *art. cit.*
5. Michel Vinaver, « Note liminaire », in *11 septembre 2001* (2002), in *Théâtre complet*, volume 8, Paris, L'Arche Éditeur, 2003, p. 133.
6. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », in Dossier de presse de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006.
7. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », in *Lexi / textes 9 – Inédits et commentaires*, *op. cit.*, p. 287.
8. Sur cette péremption du concept d'imitation, cf. entre autres Patrice Pavis, « Imitation », *Dictionnaire du théâtre* (1980), Paris, Armand Colin, 2004, p. 170 ; Georges Forestier, « Imitation »,

in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1995), sous la direction de Michel Corvin, Paris, Larousse, collection « In extenso », 1998, p. 825.

9. Paul Ricœur, *Temps et récit 1 - L'Intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 1991, p. 69.

10. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, « Introduction », in Aristote, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1980, p. 20. Pour aller plus loin sur cette question de la *mimèsis*, on lira avec profit : Mireille Losco-Lena, Catherine Naugrette, « Mimèsis (crise de la) », in *Poétique du drame moderne et contemporain - Lexique d'une recherche*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, assisté de Hélène Kuntz, David Lescot, Mireille Losco, Catherine Naugrette, *Études théâtrales* n° 22, 2001, pp. 67-70.

11. Michel Magnien, « Notes », in Aristote, *Poétique*, traduite et annotée par Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 152.

12. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », *op. cit.*

13. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal » (2004), entretien avec Jean-Loup Rivière, in Michel Vinaver, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n° 924, 2006, p. 118. « Tout art est imitation », renchérit Michel Vinaver dans ses notes manuscrites autour de *11 septembre 2001*. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 287.

14. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *op. cit.*, p. 118.

15. Julie Sermon, « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, sous la direction de Marion Boudier, Simon Chemama, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [revue électronique], Hors-Série n° 1, <https://journals.openedition.org/agon/1750>.

16. Michel Vinaver, « *Mimèsis* », *op. cit.* Cette formule apparaît déjà dans les notes manuscrites autour de *11 septembre 2001*. Michel Vinaver affirme alors vouloir « fixer [l'événement] dans son instantanéité », « dans son incandescence d'origine ». Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, pp. 283 et 287.

17. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 283.

18. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 132.

19. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 283.

20. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 131.

21. Simon Chemama, Fabien Spillmann, « Recopiage et imitation : examen des sources de *11 septembre 2001* », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, *op. cit.*, <https://journals.openedition.org/agon/1810>.

22. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), traduit par Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebis, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Le Sens de la marche », 1972, pp. 63-67. Sur le théâtre documentaire d'Erwin Piscator à Fausto Paravidino en passant par Peter Weiss, on pourra consulter : Sylvain Diaz, Philippe Ivernel, Hélène Kuntz, David Lescot, Tania Moguilevskaia, « Mettre en scène l'événement : Tretyakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, assistés de Ariane Martinez, Julie Valéro et Jonathan Châtel, *Études théâtrales* n° 38-39, 2007, pp. 82-93.

23. Sur la tentation documentaire de la dramaturgie vinavérienne, cf. notamment Barbara Métais-Chastanier, « Témoigner pour le réel - Construire, déconstruire, déformer, répéter l'événement, une mémoire à l'œuvre dans la fiction des traces », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, *op. cit.*, <https://journals.openedition.org/agon/1787>.

24. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 135.

25. *Ibid.*, p. 139.

26. *Ibid.*, p. 141.

27. *Ibid.*, p. 155.

28. *Ibid.*, pp. 165-167.

29. *Ibid.*, p. 145.
30. *Ibid.*, p. 175.
31. *Ibid.*, p. 151.
32. *Ibid.*, p. 159.
33. *Ibid.*, p. 163.
34. *Ibid.*, pp. 171-173.
35. *Ibid.*, p. 169.
36. Catherine Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de Catherine Naugrette, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 24-25.
37. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 167.
38. *Ibid.*, pp. 167-169.
39. *Ibid.*, p. 169.
40. Jean-Pierre Ryngaert, « Entre ordre et désordre », in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Claude Lallias, *Théâtre aujourd'hui*, n° 8, 2000, p. 60.
41. Catherine Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de Catherine Naugrette, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 24-25.
42. Edwy Plenel, « Michel Vinaver, notre historien », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, *op. cit.*, pp. 133-134.
43. Le verbe *apeikazein*, littéralement « décalquer », intervient dès le premier chapitre de *La Poétique*. Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre 1, 47 a 18, p. 33. Il fait l'objet, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, de deux commentaires qui le rapprochent de la figure du chroniqueur : Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, « Introduction », *op. cit.*, p. 20 ; Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, « Notes », in Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 145.
44. Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre 9, 51 a 36-51 b 10, p. 65.
45. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, « Introduction », *op. cit.*, p. 20.
46. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 287. Michel Vinaver indique notamment qu'il convient de « reproduire » l'événement, de « L'imiter ».
47. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 135.
48. *Ibid.*, p. 149.
49. Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux » (1986), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, pp. 75-76. Sur cette dramaturgie musicale, cf. notamment Bernadette Bost, « Le Devenir-Musique dans le théâtre de Michel Vinaver », in *Michel Vinaver [Europe]*, *op. cit.*, pp. 37-44.
50. Michel Vinaver, « Note liminaire à *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 133.
51. Sur la « conjoncture » de ces deux pièces, cf. Sylvain Diaz, Anne-Sophie Noël, « *Les Troyennes*, tragédie new-yorkaise ? », in *Mettre en scène l'événement : 11 septembre 2001*, *op. cit.*, <https://journals.openedition.org/agon/1782>.
52. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 153.
53. Paul Claudel, *La Ville* (1895), in *Théâtre*, Paris Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1967, p. 488.
54. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 147.
55. Catherine Brun, « Le Théâtre sonore de Michel Vinaver », in *Michel Vinaver [Europe]*, *op. cit.*, p. 51.
56. Michel Vinaver, « Note liminaire à *11 septembre 2001* », *op. cit.*, p. 133.
57. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 145.
58. Catherine Brun, « Le Théâtre sonore de Michel Vinaver », *art. cit.*, p. 52.
59. Michel Vinaver, « *Mimésis* », *op. cit.*
60. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, pp. 141 et 145. Il convient toutefois de préciser que ces deux crashes ne sont pas ceux qui ont frappé les deux tours du World Trade Center. Le second

est en effet celui du vol 93 d'United Airlines sans doute destiné à atteindre Washington et qui s'écrasera finalement en Pennsylvanie.

61. Michel Vinaver, *Les Troyennes, d'après Euripide* (2002) in *Théâtre complet*, volume 8, *op. cit.*, p. 247. Sur ce point, cf. Sylvain Diaz, Anne-Sophie Noël, « *Les Troyennes*, tragédie new-yorkaise ? », *art. cit.*

62. Michel Vinaver, « Le Sens et le plaisir d'écrire » (1976), entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 289.

63. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, pp. 118-119.

64. Bérénice Hamidi-Kim, « L'Ordinaire de Michel Vinaver : un fait divers extra-ordinaire ? », in *Tout contre le réel – Miroirs du fait divers*, actes du colloque de Lyon (mai 2004), sous la direction de Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz, Paris, Éditions Le Manuscrit, collection « L'Esprit des Lettres », 2008, p. 254. Sur la question de l'image dans *11 septembre 2001*, cf. également Julie Sermon, « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *art. cit.*

65. Dans leur commentaire de *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot en viennent en effet à définir la *mimésis* comme « restitution de la forme propre ». Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, « Notes », *op. cit.*, pp. 268-269. Sur cette articulation de la figure du chroniqueur et du poète, cf. notamment Catherine Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », *art. cit.*, pp. 9-25.

66. Michel Vinaver, « *Mimésis* », *op. cit.*

67. *Id.*

68. *Id.*

69. Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », (1973), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 313.

70. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 177.

71. *Id.*

72. À brûle-pourpoint – Rencontre avec Michel Vinaver, *Du Théâtre*, Hors Série n° 15, 2003, p. 30.

73. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 173. Je souligne.

74. *Ibid.*, p. 179-181.

75. *Ibid.*, p. 181.

76. Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, p. 71.

77. Michel Vinaver, « Iphigénie Hôtel : Notes pour la mise en scène » (1960), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 204.

78. *Id.*

79. Michel Vinaver, « Le Théâtre et le quotidien » (1978), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 125. Cf. également Michel Vinaver, « L'Écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage » (1973), entretien avec Émile Copfermann, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 279.

80. Michel Vinaver considère, peut-être à tort, le théâtre critique tel qu'initié par Brecht comme un « théâtre à messages », un « théâtre à démonstrations ». Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », *op. cit.*, p. 308. À l'inverse, nous préférons considérer avec Roland Barthes que le « sens engagé » du théâtre brechtien est toujours un « sens suspendu ». Roland Barthes, « Sur le cinéma » (1963), entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette, in *Œuvres complètes*, volume 2 : 1962-1967, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 262.

81. Bertolt Brecht, « [Autres additifs au *Petit Organon*] », in *Petit Organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 387.

82. Michel Vinaver, « Entretien avec Jean-Loup Rivièr », (1987), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 93.

83. Jean-Loup Rivière, « Le Discours du sujet », in *Le Théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, actes du colloque de Lyon (1^{er}-2 décembre 2003), sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz et Jean-Loup Rivière, *Théâtre/Public* n° 188, 2008, p. 8.
84. Michel Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon » (1964), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, volume 1, pp. 106-107.
85. Sur la détermination du théâtre vinavérien comme clinique, cf. notamment Sylvain Diaz, « Michel Vinaver – Modernité du théâtre clinique », *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles*, thèse rédigée sous la direction de Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009, volume II, pp. 541-632.
86. Roland Barthes, « Note sur Aujourd'hui » (1956), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 2002, pp. 191-192.
87. Michel Vinaver, « Mimésis », *op. cit.*
88. *Id.* Cette volonté de s'émanciper des commentaires émis sur l'événement par les « réfléchisseurs » se trouve également formulée dans les notes manuscrites prises par l'auteur lors de la rédaction de *11 septembre 2001* : il affirme vouloir « réfléchir [l'événement] sans le commenter ». Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour 11 septembre 2001 », *op. cit.*, pp. 281 et 283.
89. *Le Nouveau Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2011.
90. Michel Vinaver, « Mimésis », *op. cit.*
91. Michel Vinaver, « Notes manuscrites pour 11 septembre 2001 », *op. cit.*, p. 283.
92. *Ibid.*, p. 287.
93. Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1975, p. 50.
94. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, mise en scène d'Arnaud Meunier, création à la Comédie de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 4 septembre 2011.
95. Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, collection « Penser le théâtre », 2002, p. 16.
96. Jean-Loup Rivière, « Préface », in Michel Vinaver, *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 1986, p. 16.
97. Michel Vinaver, « Le Théâtre comme objet fractal », *art. cit.*, p. 131.
98. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 181.
99. Roland Barthes, « Note sur Aujourd'hui », *op. cit.*, p. 189.

INDEX

Mots-clés : 11 septembre 2001, événement, Vinaver (Michel)

AUTEUR

SYLVAIN DIAZ

Docteur en études théâtrales, Prix Jeune Chercheur de la ville de Lyon, Sylvain Diaz est actuellement chargé de cours à l'E.N.S. de Lyon. Il est l'auteur d'une thèse consacrée aux « Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles » (2009).